DOI:10.16274/j.cnki.cn12-1280/j.2013.04.007

刘永福

“均、宫、调三层次概念”的哲学思考

内容提要： “‘均’是七声调域之所在，‘宫’是五声宫系的音律组合。”“一均”含“三宫”、“一宫”含“五调”、“七律”决定“七声”、“调高”决定“调式”……。诸如此类，蕴涵着基本的哲学原理。只有透过“辩证统一”的哲学视角来审视、解读“均、宫、调三层次概念”，才能对此有所感悟、理解和掌握。

关 键 词： 均　宫　调　音律　音阶　辩证统一

《天津音乐学院学报》2013 年第 2 期发表了徐荣坤先生撰写的《“均、宫、调三层次概念”真的能够成立吗？》的文章，该文对笔者《“均、宫、调三层次概念”之内涵》（下称《内涵》）一文（见本刊 2011 年第 3 期）提出批评质疑，同时对“同均三宫”原理再次予以否定。因徐先生诚恳地“希望能够引起关注”，故不揣冒昧，愿就徐先生提出的问题再作梳理和辨证。首先说明，用“哲学思考”为文章标题，旨在强调：中国传统乐律学，属于哲学范畴，呼吁乐界同仁能够运用“唯物辩证法”的观点去审视和解读中国传统宫调理论及其各种概念、术语，切不可“雾里看花”、不求甚解。

一、再论“均、宫、调三层次概念”之关系

在《中国传统乐学基本理论的若干简要提示》一文中，黄翔鹏对“均、宫、调三层次概念”作了较为详尽的阐述。关于什么是“均”，他的解释是：“在‘五度圈’的连续音高序列中摘取七律（古书中叫做‘以七同其数’）构成音阶（古书中也把七声音阶称做‘七律’），这七个律高所构成的绝对音高位置与各律间相对的音程关系的总和就是‘均’。这个定义如果绞人脑汁，不好理解，我们只好简单化地说，‘均’就是七律在‘五度圈’中的位置。”为了强调“七律”为“均”这一主旨内涵，黄翔鹏还例举了“从黄钟律开始按五度圈关系排列”而成的“七个音律”，即：“黄钟→林钟→太簇→南吕→姑洗→应钟→蕤宾”，并进一步解释说，因为“这七律是从黄钟开始的”，所以“就叫做‘黄钟均’”。[①]（至此可以肯定，无论“七律”为“均”的观点能否成立，但该定义的内涵是清晰的。即：“均”指的就是“七个音律”，“七律”的产生源自“五度圈”或“隔八相生”原理，每个“音律”都有固定

① 黄翔鹏：《传统是一条河流》，人民音乐出版社 1990 年版。第 82—83 页。

收稿日期：2013—09—08　中图分类号：J612.1
文献标识码：A　文章编号：1008—2530(2013)04—0056—10
作者简介：刘永福（1960—），扬州大学艺术学院教授（江苏 扬州，225009）。
基金项目：本文系教育部人文社会科学规划基金项目《黄翔鹏“宫调学”理论体系研究》（项目号：12YJA760039）的阶段成果之一。

的“音高位置”,各“律”间形成了一定的“音程关系”。[②](笔者认为,这是一个较为全面且充满逻辑性的概念内涵表述,其结构严谨,合乎常理,并非多么“绞人脑汁”。

关于什么是“宫”,黄翔鹏首先通过依次“介绍传统的阶名术语”对其进行了说明。即:“宫——首调的 do,音阶第一级”,“商——首调的 re,音阶第二级”,……。依次介绍完“九个阶名”后,又通过列表来“说明同均三宫的三种音阶”。

律名 / 音名 / 音阶	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
	c^1		d^1		e^1		$^{\#}f^1$	g^1		a^1		b^1
古音阶	宫		商		角		中	徵		羽		变
新音阶	和		徵		羽		变	宫		商		角
清商音阶	闰		宫		商		角	和		徵		羽

从表中不难看出,“九个阶名”分别组成了三种不同的七声音阶。所谓“古音阶”,就是“阶名”为“宫、商、角、中、徵、羽、变”的七声音阶,……。可见,在体现“音阶属性”方面,“阶名”(宫、商、角……)比“律名”(黄、太、姑……)更明确、直接。在此基础上,黄翔鹏又依据“夫宫,音之主也”等史料,对“宫”的内涵作了简要诠释,即:“要说‘宫’音,就是音阶的主音,音阶的主音就是‘宫’,或称‘音主’。”[③]

关于什么是“调”,黄翔鹏在为《中国音乐词典》撰写的“调”的词条中明确写到:“在宫调用语中一般用以表达‘调式’概念。”[④]另外,根据唐段安节《乐府杂录》中的一段记载[⑤],认为,“调式的主音在传统理论中称为‘调头’。”[⑥]

综合“均”、“宫”、“调”三个概念的各自特征,黄翔鹏便作出了徐先生认为“不可能成立”的“三个层次”的结论。即:“中国传统音乐中,同均可以有不同的宫,同宫可以有不同的调。均、宫、调是三个层次的概念。”并进一步解释说:“‘均’是统帅‘宫’的,‘三宫’就是同属一均的三种音阶,而分属三种调高。不同的音阶中,‘宫’又是统帅‘调’的,每宫都可以出现‘宫’、‘商’、‘角’、‘徵’、‘羽’五种调式。均、宫、调又各有自己的首音或主音,分别称为‘均主’、‘音主’和‘调头’。”[⑦]

通过梳理不难理解,黄翔鹏“均、宫、调三层次概念”以及“均统帅宫”、“宫统帅调”的理论表述,主要强调的是一种包含与被包含的“律、声系统”关系。由于同一个七律(均)可以涵括三种不同的七声

② 对此,我想特别提醒几点:其一,在此条定义中,黄翔鹏丝毫未表露出“均”就是“音阶”,而是强调“七律”是用来“构成音阶”的。“构成音阶”与“等于音阶”完全是两回事。其二,黄翔鹏虽然用括号形式提醒:“古书中也把七声音阶称做‘七律’”,但这并不能证明黄翔鹏也承认“均”等于“音阶”,否则,也就没有必要再如此“绞人脑汁”地“摘取七律构成音阶”了。其三,即使“古书中也把七声音阶称做‘七律’”,但也必须注意:⑴古人所说的一切未必都是经过深思熟虑的严谨表达,而且今人根本不清楚古人是在什么情况下说的这句话,针对的问题是什么,因为“音律”毕竟是“音阶”构成的主要因素,但“音律”和“音阶”却是辩证统一的两种事物。⑵即使是权威性的辞书、教科书以及著名音乐理论家的表述,错误也在所难免,在论证、揭示“乐学原理”过程中,切不可将“古人”或某些缺乏哲理的错误言论拿出来作为否定他人的理论依据,并以此混淆视听。我确信,黄翔鹏在括号中注明的那句“古书中也把七声音阶称做‘七律’”的话,意在提醒人们“以免因袭陈说”,并非强调“七声音阶”等于“七律”。

③ 同①,第 84 页。

④ 中国音乐词典编辑部:《中国音乐词典》,人民音乐出版社 1985 年版,第 80 页。

⑤ 唐段安节《乐府杂录》记载:“太宗于内库别收一片铁方响,声名大吕,应‘高般涉’调头。”

⑥ 同③。

⑦ 同①,第 80、85 页。

音阶(见上表),而"宫"又是"音阶"的"主"⑧,所以也就形成了"一均"含"三宫"的关系,"均"自然也就成为了"宫"的"上层概念",黄翔鹏将这种包含与被包含的关系,形象地称之为"均统帅宫"。同理,由于同一种音阶(同一宫系统)中,又分别包含着宫、商、角、徵、羽五种调式性质,所以也就形成了"一宫"含"五调"的关系,"宫"自然也就成为了"调"的"上层概念",黄翔鹏将这种包含与被包含的关系,形象地称之为"宫统帅调"。我认为,黄翔鹏关于"均、宫、调"内涵关系问题的界定及其理论表述,不仅生动、形象,且逻辑性强,极富哲理,对进一步正确揭示和深入理解"律、声系统"原理,提供了思路,故值得借鉴。

当然,我对"均、宫、调三层次概念"的解读,并不只限于"一均、三宫、十五调"这种包含与被包含的关系,而是从"音高概念"的角度对其内涵进行了丰富和发展。在《内涵》一文中,我并未涉及这种包含与被包含的关系,更没有与"同均三宫"相提并论,而是从"音乐"的生成原理以及"律"与"声"、"音律"与"音阶"的关系等方面发表了自己的观点。我不否认,"均"是一个"多义词",但就"均、宫、调"来说,主要是"音律"概念。比如古代文献中的"律所以立均出度也"、"七律者,黄钟一均也"等等。这在众多理论家的著述中均得到了肯定,徐先生也不得不承认,"'均'就是五度圈中连续的一组七律"。⑨既然承认是"一组七律",那就毫无疑问具有既定"宫"又定"调"的"音高标准"作用。所以,在《内涵》一文中我总结说:"'均'(七律)作为音高标准,是'宫'、'调'生成之度量;'宫'作为音阶之主,是明确'调高'的重要依据。""均、宫、调三层次概念"的主旨内涵是,"均"(七律)是决定"宫"(七声)的。简言之,"宫－商－角－中－徵－羽－变"只体现了一种"音阶属性",而不是真正意义上的"音高"概念,在乐调实践过程中,它们的实际音高由诸如"黄钟－太簇－姑洗－蕤宾－林钟－南吕－应钟"七律所决定,而且,任何"乐调"理论和实践,均源自"音律",因为"音律"是"物理属性",是"音乐"生成之本。所以,"均"(七律)自然也就成了"宫"的上层概念。又因为"宫、商、角、徵、羽"五种调式性质及其"主音"音度的明确,要靠"宫"(音主)来实现,比如,我们之所以认定一首乐曲为"G 商调式",是因为借助了"1＝F"(即"宫"的音高为"F")。所以,"宫"自然也就成了"调"的上层概念。不论徐先生对"均、宫、调三层次概念"的划分怎样反对,但"均"决定"宫"、"宫"决定"调"的这种内涵原理及"律、声系统"关系必须承认。否则,建构中国乐学基本理论体系也就失去了意义,且无从着手。

"均、宫、调三层次概念"是"同均三宫"原理的主要立论依据。针对少数人的质疑和否定,黄翔鹏曾多次明确指出,"'同均三宫'的理论,不是我的发明,是传统音乐中本来就有的,只不过没有使用'同均三宫'这个概念罢了。"⑩通过学习我进一步认为,最早归纳、论证"同均三宫"原理的人其实并不是黄翔鹏,而是黎英海。上世纪 50 年代末,在《汉族调式及其和声》一书中,黎英海系统地阐述了雅乐、清乐、燕乐三种七声音阶的历史源流、结构形态及音调特征,重点揭示了三种七声音阶的同音列关系及"三宫"原理。书中虽然没有使用"同均三宫"之名,但却将"均、宫、调三层次概念"的内涵、原理揭示的一清二楚。⑪黄翔鹏的"同均三宫"原理,正是在"黎英海把三种音阶并提"⑫的基础上提出来的。这里,不妨摘引书中的部分内容作为参考,并以此为据,以飨读者。

对于"同一个七律"(均)内含"三宫"的问题,黎英海明确指出:"三种七声音阶都同样能以连

⑧ 所谓"音阶"之"主",意指"宫"可以代表"音阶",并非"宫就是音阶"。"宫"永远是"个体概念","音阶"是"集合概念"。"宫"与"音阶"的关系如同国家"元首"与普通"国民"关系,"元首"可以代表"国民",但不等于"国民",同时也是"国民"中的一份子。厘不清这种关系,必然造成"均等于宫"、"宫就是音阶"等假象和错觉,更不会理解一个"宫"为何"两个层次"这种辩证统一的哲学道理。

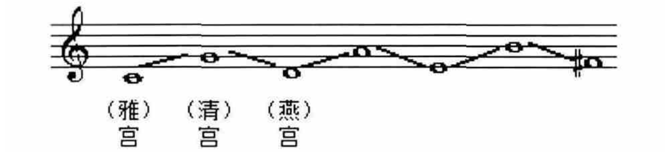
⑨ 徐荣坤:《"同均三宫"是一种假象和错觉》,《音乐研究》2003 年第 2 期,第 39－44 页。

⑩ 黄翔鹏:《乐问》,中央音乐学院学报社 2000 年版,第 181 页。

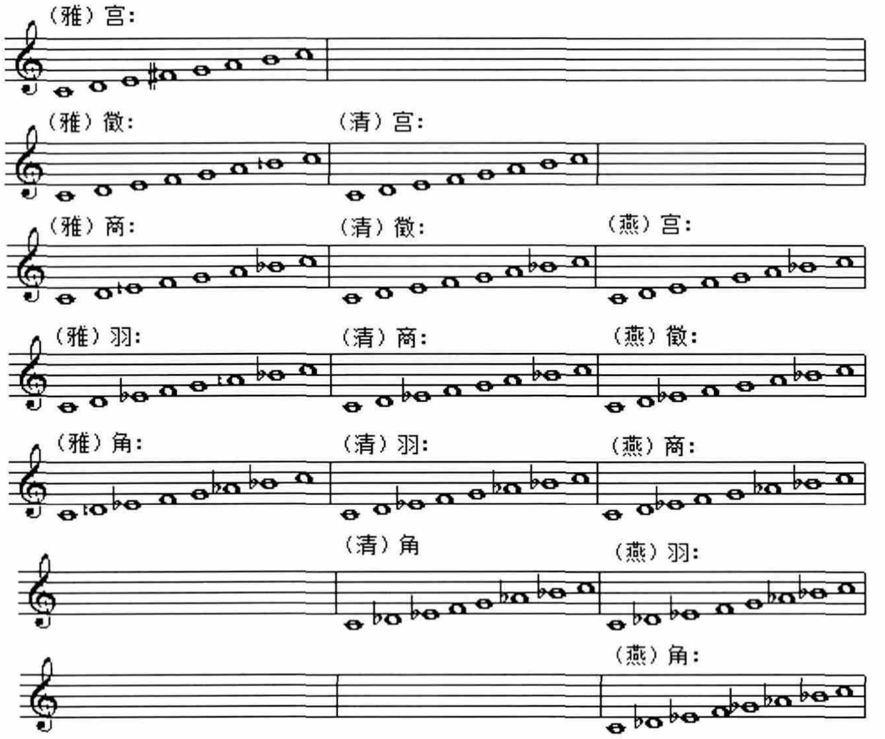
⑪ 参见拙文《黎英海传统七声音阶的理论与实践》,《中国音乐》2013 年第 3 期。

⑫ 同①,第 81 页。

续的五度相生来证明其规律性”,并通过谱例进一步解释和强调了这种“规律性”。见下例[13]:



不难看出,此例明确揭示了“同一个七律”(均)内含(决定)“三宫”这一音律逻辑和乐调原理。至于“一均、三宫、十五调”(均、宫、调三层次概念)问题,黎英海仍然通过大量谱例加以说明(仅举一例[14])。如:



上例展示的是“一律、三宫、十五调”,即以同一个音律(C)为“调式主音”的音高标准,涵括雅乐、清乐、燕乐三种七声音阶的 C 宫、C 徵、C 商、C 羽、C 角五种调式的“十五调”。这与“一均、三宫、十五调”并无本质区别。黄翔鹏在论述“同均三宫”原理时曾经说过,“每一个‘均’里都可以分成三个‘宫’,就是三种音阶,这叫做‘宫’;每一宫里的核心五音,都可构成宫商角徵羽各种调式,这叫做‘调’。这就是‘均’、‘宫’、‘调’三层概念。一均里面可以有多少种调式呢?十五种。”[15]:可见,在揭示、论证“均、宫、调三层次概念”方面,黎英海也早于黄翔鹏。

此外,让我们再来看看赵宋光对有关“均、宫、调”问题的阐述。在《“一百八十调”系统观念的结构逻辑》[16]:一文中,赵宋光对“均、宫、调三层次概念”的乐调系统及音律逻辑进行了系统设计和论证。明确指出:“五声调式派生七声形态,以十二律位为工具予以具体运用,这一乐调系统观念”,就是“一百八十调”。据此他认为,“同均三宫”原理“有其必然的逻辑蕴涵,展示为现实性就是‘一百八十调’所指称的乐调系统。不能确认这逻辑前提,是对中国传统音乐的具体形态缺乏

⑬ 黎英海:《汉族调式及其和声》,上海文艺出版社 1959 版(2001 年重修),第 30 页。

⑭ 同⑬,第 29 页。

⑮ 黄翔鹏:《中国传统音调的数理逻辑》,《中国音乐学》1996 年第 3 期,第 9—27 页。

⑯ 赵宋光:《“一百八十调”系统观念的结构逻辑》,《中国音乐学》1998 年第 4 期。第 13—18 页。我建议能够认真阅读一下赵宋光先生的这篇文章。赵宋光先生是当今音乐学界一位充满智慧和最具逻辑思维及哲学头脑的理论家。

认识的结果;认知逻辑前提而否认逻辑蕴涵,是理性思维能力薄弱的表现(引者注:说得太好了)。”关于“同均三宫”的内涵他解释说,“‘均’是七声调域之所在,‘宫’是五声宫系的音律组合。在同一个七声调域所在的音律群体范围内,可以获得三套不同的五声宫系。这就是‘同均三宫’概念的原本内涵。”接下来,他便从诠释“调域”[17]:概念开始,对“‘一百八十调’系统观念的结构逻辑”展开了设计和论证。其中他反复强调:“‘调域’概念是超脱‘主音’和‘调式’的。确立了调域所在,也就是从十二律整体里选定了某七律的组合来用,但这概念并没有指定以哪律为主音,因而也没有规定构成哪样的调式。因此,准确理解‘调域’概念必须避免把它跟‘调性’、‘调式音阶’混同。”

本文因篇幅所限,不能对该文展开全面梳理和论证,但是,只要对“‘调域’概念是超脱‘主音’和‘调式’的”这句话有所理解,有关“均、宫、调”的“三个逻辑”问题也就清楚了。以往,少数反对“同均三宫”的人之所以对“均、宫、调三层次概念”不理解,主要就是犯了将“均”(调域)混同于“调式音阶”的逻辑错误,以致产生了“均等于宫”的假象和错觉,甚至一度成了否定“同均三宫”原理的主要理由。总之,正因为存在着“包含与被包含”、“决定与被决定”的“律、声系统”关系,“均、宫、调三层次概念”划分的理论,以及“均统帅宫、宫统帅调”的逻辑原理,才更值得推崇和信赖。

二、再辨“均、宫、调”非“三层次概念”之悖谬

为证明“从均、宫、调三词的内涵、定义中不可能得出‘均、宫、调三层次概念’这一结论”的正确性,徐先生引用了所谓的“数家之言”作为论据,但究竟是什么样的“数家之言”?为避免“挂一漏万”、引起误解,有必要逐一对其进行辨证分析。引文一[18]:笔者认为,该释义主要是在强调“均”的“音律”涵义,即释义开始所限定的“十二律”。又因为“十二律”不是“均”的真正含义,所以用了“十二律中以任何一律为宫”、“建立音阶”来确定“均”的“音律”范围(即数字“七”),同时说明,“均”是用来“构成音阶”的。这与黄翔鹏所定义的“摘取七律构成音阶”以及与赵宋光的“调域”概念无本质区别。如果断章取义抛开“十二律”这个前提,必然造成“均”与“宫”是一个层次的假象和错觉,误以为黄钟宫等于黄钟均。试想,如果只是为了说明“均”等于“宫”、“均”就是“音阶”,根本没必要绕这么大的弯子,“均”的存在也就变得毫无意义。当然,该释义的确存在着概念不清的问题,但尽管如此,“均”与“宫”两个层次问题还是清楚的,即,“宫”乃至“音阶”的实际音高及乐调实践,均由黄钟、南吕等“十二音律”决定。

引文二[19]:恕笔者直言,这一“证言”概念不清、逻辑混乱,根本不能成立。首先,“中国音乐中的音阶,……在排列上都是从宫音开始的”表述,不伦不类、荒谬至极。请问:是不是只有“1—2—3—5—6—1”或“1—2—3—4—5—6—7—1”才叫音阶?“2—3—5—6—1—2”或“2—3—4—5—6—7—1—2”就不叫音阶了?这能说的通、行的通吗?不能为了证明“均”等于“宫”,就如此随心所

---

⑰ 赵先生说:“用‘调域’这词来译古代乐律学的‘均’,有如下用意:(1)‘域’与‘均’都从‘土’,都可与空间方位相关,指某一区域、领域。古代天文学观测星象时,把宇宙太空呈现的视像球面上的众多星座划分为若干区域,每个区域都称为某某‘均’……。讲到音律呢,我们可以把十二律位按五度相生秩序依次排列而成的漫长五度链看做整体,从这整体中截取某一段而得的七声音阶看做一个区域,古代称之为某某‘均’,译成现代汉语就可称为某某‘调域’。……(3)组成一个调域的各音律之间的亲疏关系是纯粹按五度相生秩序联系起来的……。”

⑱ 引文一曰:《辞海》第 528 页上,对“均”字第⑦项的诠释是:音乐术语。我国古代十二律中,以任何一律为宫,在其上所建立的音阶,称“均”。如黄钟均、南吕均……。

⑲ 引文二曰:陈应时先生在《中国传统音乐基本理论》一文中的《均、宫、调》部分中,对“均”一词的诠释为:“中国传统音乐理论中的‘均’,相当于西方的 Key”。又说:“由于中国音乐中的音阶,不论是五声还是七声,在排列上都是从宫音开始的,因此,宫音的高度就成了均的标志,原本为声名的‘宫’,也就成了‘均’的同义词。如‘黄钟均’,即宫音高度为黄钟(C)的均,亦称黄钟宫。”

欲。如果将其改为，中国音乐中的音阶，不论是五声还是七声，都是由宫音统领着尚能说的过去，因为"宫"是"音主"。"音阶"是"音乐风格"和"音乐情感"的重要体现，如，大音阶、小音阶、正声音阶、下徵音阶等，而不单纯指音的排列形式。[20]其次，既然"宫音的高度就成了均的标志"，而"宫音的高度"无疑是黄钟、大吕……，所以"均的标志"应该是黄钟、大吕……才对。"原本为声名的宫"怎么"就成了'均'的同义词"？所谓"同义词"是指意义相通或相近的、没有任何逻辑关系的、一般不会并列使用但却可以相互替代的词。笔者只知道"父亲与爸爸"、"母亲与妈妈"各自是同义词，怎么也搞不懂"宫"和"均"竟然也成了同义词。总不至于把"均"也当做"声名"（阶名）、把"宫"也当做"黄钟"吧？一个是决定"宫音高度"的"音律"，一个是体现"阶义"的"声名"（阶名），二者是不可分割的辩证统一，又怎么能够成为"同义词"。其三，退一万步说，即使"黄钟均"等于"黄钟宫"，那也仅限于"正声音阶"。然而，徐先生曾明确提出，"《吕氏春秋》中推算出来的那个'正声'音阶，实际上是并不存在，而是缘于误读所致的一个子虚乌有的东西"[21]。仅仅为了证明"均"、"宫"是"一个层次的概念"，不惜将自己的研究成果否定了。另外，这里徐先生还说了一句不该说的话，即："'均'字实际上其涵义已经和'音阶'一词的涵义差不多了"。愚以为，在建构中国乐学基本理论体系问题上，不能有丝毫的"差不多"，差之毫厘，谬以千里，那是要受惩罚的。

引文三[22]：此引文纯属东拉西扯、毫无章法的胡编乱造。什么叫"同一音阶体系内的宫音等高"？难道"同一音阶"还有"宫音不等高"的现象存在吗？读到此，我真诚地希望乐界同仁在为概念下定义时一定要讲究章法和逻辑。连高考培训班的学生都懂得，"同宫系统"重点讲的是同一调号统领下的五种调式性质，如 C 宫、D 商、E 角、G 徵、A 羽（即 1＝C），怎么扯到了"均"的问题上？不要因为存在某种关联，就任意等同、胡乱联系。照此说，以后是不是可以将"同宫系统"简称为"均"啊？! 真是太过于滑稽了。

引文四[23]：这是一个"七声为均"、"均等于宫"的典型例子。此观点源于对一则史料的错误解读。《旧五代史·乐志》中记载："十二律中，旋用七声为均，为均之主者，宫也，徵、商、羽、角、变宫、变徵次焉，发其均主之声，归乎本音之律，七声迭应而不乱，乃成其调。均有七调，声有十二均，合八十四调，歌奏之曲，由之出焉。"根据这则史料，个别人便得出了"是七声为均而不是七律为均"、"均"等于"宫"等错误结论[24]。与《辞海》中的释文一样，该文献一开始就将"均"的内涵明确限定在了"十二律中"，即，"十二律中，旋用七声为均"。什么是"十二律"，毫无疑问是黄钟、林钟……，而不是宫、徵……。"为均之主者，宫也"，说的是黄钟（林钟等）为宫，而不是"宫"等于"黄钟"，亦即文献接下来所强调的"发其均主之声，归乎本音之律"。因此，"宫"不是真正的"均主"，"均主"属于"十二律"中的某一律。如果说的就是"七声为均"，同样没必要绕这么大的弯子，直接说"宫、徵、商、羽、角、变宫、变徵"就是"均"，岂不更好。另外，如果"宫"是"均主"，又何来"声有十二均"之说？"声有十二均"仍然指的是"十二律"。那么，文献中为何要用"七声"解释"均"的概念呢？主要有几种涵义，其一，同样是为了说明"均"的"音律范围"（即数字"七"）；其二，说明"均"（七律）是用来"构成音阶"的，即"摘取七律构成音阶"；其三，如果不采取借助"阶名"而"省略音

---

⑳ "音阶"一词是从"欧洲乐理"中借用过来的，但是长期以来，在使用过程中却逐步偏离了它的原本内涵。自黄翔鹏将"夫宫，音之主也"中的"音"解释为"音阶"概念以来，引发了各种缺乏理性的言论，同时带来了很多不必要的麻烦。诸如，"中国的音阶是从宫音开始排列的"、"宫音为音阶的第一级音"等等。"音阶"已经成了一个被滥用的术语，故值得思考和研究。

㉑ 徐荣坤：《"正声音阶"的由来及其无穷的贻患》，《天津音乐学院学报》2007 年第 3 期，第 44－47 页。

㉒ 引文三曰：王誉声先生在《非"同均三宫"说》一文中认为："均"应该是"同一音阶体系内宫音等高的诸调式体系"，亦即现今的"同宫系统"。

㉓ 引文四曰：刘勇先生在《何为"同均三宫"》一文中说："均应指一个八度内的七声，即一个音阶。"

㉔ 刘勇：《"同均三宫"琐谈》，《音乐研究》2003 年第 4 期，第 12－14 页。

律”的方法，仅一种“正声音阶”就要有十二种表达方式[25]，古人不会如此浪费笔墨。如果指的不是“音律”，又怎能做到“七声迭应而不乱，乃成其调”？况且，“八十四调”也不能成立。所以，该引文也无法证明“均”与“宫”是“同义词”。

引文五[26]：该引文可以说毫无新意，只不过是叙述辞书或他人的一些观点而已。关于“均”与“宫”的关系前面已经分析、辨证了很多，故无须赘述。这里有必要对“调高”与“调式”的关系问题再作简要分析。我想，徐先生引用此句话的目的一定是为了证明“宫”（调高）与“调”（调式）是一个层次的概念。但事实却并不像徐先生想的那样简单。的确，调高与调式可统称为“调”，但不能因为它们的“结合”就层次不分。如前所述，之所以称为“调高”，就是因为“宫”具有明确“调式性质”及其“主音高度”的作用，换言之，调式性质和主音高度是通过“宫”的“律高”（如 1＝C）得以明确的，即“调高”决定“调式”（宫统帅调）。另外，该释义之所以不能成立，就是因为没有从根本上搞清“调高”与“调式”的关系。什么叫“调高与调式又可以结合”？是必须结合，不“结合”各自就不能存在，难道还有不结合的情况吗？不识“调高”何知“调式”？千万不要以为是“两个层次的概念”就必然要分开，不一定。“父子”是一种关系，也是“两个层次概念”，离开了任何一方，各自概念都不复存在。我们讨论“均、宫、调三层次概念”，主要论证的是各自的表现特征及其相互关系，而不是能否结合的问题。从乐调实践的角度而言，“均、宫、调”是“一个系统”，谁也离不开谁。不要以为谁也离不开谁就否定了各自的属性特征。反之，不要因为是“一个系统”就相互混同，以致出现诸如“同义词”、“互相代替”等歪理邪说。如果真的是“同义词”，真的可以“互相代替”，它们也就没有必要同时并列出现了。如：“爸爸、父亲您好”完全是痴人之语。再者，不是“调与‘律’也发生关系”，而是“调”由“律”决定，即古人所说的“以七同其数、以律和其声”。没有了音律（声音），“音乐”还存在吗？说白了，所谓“均、宫、调”就是“音律”在不同层次概念中的地位和作用。

综上分析，徐先生所摘引的“数家之言”不仅无法证明“均、宫、调”为“一个层次”，可以“互相代替”，而且根本不能成立，故没有任何说服力。

在引述“数家之言”的基础上，徐先生随即发表了自己的观点。实际上，对于徐先生提出的质疑，在前面的讨论以及在我撰写发表的有关文章中已经进行了辨证分析，并给出了“答案”，但鉴于徐先生坚持“己见”的意志很坚决，观点也很“明确”，那只好再就几个主要问题与徐先生商榷。

1. 在《内涵》一文中，我曾解释说，“‘均’（七律）作为律高标准，是‘宫’、‘调’生成之度量，‘均’实际上就是一系列律高的代名词。”徐先生则认为我在“尽量强调它的‘律学’方面的意义而削弱‘乐学’方面的意义，尽量和‘宫’‘调’剥离开来”，并且质疑，“实际上一系列‘律高’不就是音阶的意思吗？’甚至批评我这样做“有点太过于极端了”。而我却认为，这是一种分层次的表达方式。我始终强调，“均、宫、调”是“辩证统一”的“一个系统”，而从未说过它们是“对立统一”的“三个系统”。即使“强调它的‘律学’方面的意义而削弱‘乐学’方面的意义”，也没有什么不对，“律学”是物理性、世界性的语言和学科称谓，“乐学”则具有鲜明的民族性特色，而“宫”、“调”是中国传统乐学的主要表达方式。如前所述，“摘取七律构成音阶”与“七律就是音阶”不是一回事。欧洲大小调音阶所使用的“七律”，中国民族民间音乐也照样可以用。“七律”（音律）及其“律制”是不分“国界”的，只是计算方法和发现人不同而已。中、西音乐曲调虽各有特色，但音律标准并无二致。还是那句话，不要以为“七律”是“音阶”的“音高标准”，就产生“一系列‘律高’不就是音阶吗”的错误

[25] 所谓“十二种表达方式”，即“声有十二均”，分别是：⑴黄钟宫、太簇商、姑洗角、蕤宾中、林钟徵、南吕羽、应钟变；⑵大吕宫、夹钟商、仲吕角、林钟中、夷则徵、无射羽、黄钟变；……⑿应钟宫、大吕商、夹钟角、仲吕中、蕤宾徵、夷则羽、无射变。因为有了“十二律中，旋用七声为均”这个前提，故只说“为均之主者，宫也，徵、商、羽、角、变宫、变徵次焉”就完全解决问题了。

[26] 引文五曰：毛云岗先生在《民族音乐学与我国基本乐理》一文中，对“宫”“调”“均”这几个词的含义和彼此关系曾作过如下的解释：“宫调的原意包括‘宫’和‘调’两方面，由调高和调式组成。‘宫’即为‘调高’，同时在在传统音乐中，‘宫’又被称为‘均’。‘调’虽然可以理解为今天的‘调式’，但在传统音乐中，调高与调式又可以结合，统称为‘调’，而且与‘律’也发生关系。”

疑问,用赵宋光的话说,“七律”只是“调域”和“工具”。如果认为“一系列律高就是音阶”,那么请问,二胡的两根弦(d1—a1)究竟哪根弦是“宫”,哪根弦又是“调”?属于什么“律制”?如果认为就两个“音律”(不是“一系列律高”)不好说,那么“七个孔”的竹笛应该好说了吧,请问,它们究竟是什么“音阶”?竹笛连“钢琴作品”都能演奏,那它属于什么律制?“七个孔”中究竟哪个孔是“宫”?又是什么“音阶”?恐怕不好回答。“七律”(音律)在没有进入到“宫”(即没有与具体的“音阶属性”结合)之前,仅仅是“乐音体系”或“音列”概念。如果“没有那种作为抽象音列形式存在的、没有任何音级意义的‘七律’之‘均’”,[27]不用说全世界,就是每个国家、地区、民族,其“音律”的使用也恐怕不计其数。毕达哥拉斯在计算“五度相生律”时并未考虑中国的“雅乐音阶”,朱载堉在计算“十二平均律”时也同样没有考虑欧洲大小调音阶以及键盘乐器。作为“物理属性”的“十二律”全世界通用,而且在运用的过程中,自然而然、不知不觉地与乐曲音调融为了一体。这种“融合”与“变通”,“是从听觉上就能解决的”[28],并不需要每位作曲家、演奏家(包括“调律师”)都必须懂得“律制”。但无论怎样融合、变通,“十二律”的“物理属性”不能改变。所以,“七律”(七音列)是物质(理)的客观存在(而不是抽象的、没有任何意义的音列形式),相反,“宫”、“调”才是对“音乐”(情感)的抽象感悟。

2.徐先生批评说,“刻意地把‘均’和‘宫’、‘调’剥离开来,又把‘均’的定义诠释得如此‘绞人脑汁’,难道因此就能够让人信服‘均统帅宫’、‘宫统帅调’的‘均、宫、调三层次概念’了吗?其实未必”。并且说,“调式是从活生生的乐曲中概括出来的,而调式通常是以音阶的形式呈现的。”笔者不妨接着追问,“音阶”又是通过什么得以实践的呢?毋庸置疑,当然是“音律”了。调式(调)、音阶(宫)、音律(均),这不就是三个层次吗?我想,徐先生可以不认可“三个层次”以及“均统帅宫”、“宫统帅调”这样一种表述,但是,对“七律”(黄钟、太簇、姑洗……)决定“七声”(宫、商、角……)、“宫”(音的高度)决定“调”(主音的高度)的这种内涵原理及音调逻辑关系应该承认。我不否认,“平时所说的调式,实际上都是某一种特定的调式音阶”,但还必须知道这个“调式音阶”从何而来,要知其然更要知其所以然,这就是我们苦苦追寻的“基本原理”。不能只靠各种“口语”和“俗称”来传承“宫调学理论”。因此,无论“刻意”也好,“极端”也罢,都是建构中国乐学基本理论体系的需要。

3.徐先生质疑我“在自己申报的研究项目中,仍然沿用‘宫调学’这个名词,而没有采用‘均宫调学’这新的称谓”。对此,我想一般的专家、学者都清楚,“宫调学”是学科概念,特指中国传统乐学而言,而“均、宫、调”是专业术语。学科概念虽然是通过专业术语来解读的,但二者毕竟是两回事。作为学科概念的“宫调”(学)内涵丰富,包含与音、律、声、调相关的各种专业术语。作为学科概念,不可能把所有的专业术语都囊括进去,也没这个必要。所以,我使用“宫调学”这个学科称谓应该再正常不过了,不能因为没有囊括所有的“专业术语”,就认为是自我否定。

4.徐先生说,“黄先生在创造‘均、宫、调三层次’这个理论时,是把三分损益成律法作为他的立论依据的(这一点刘先生似乎未曾注意到,所以文章中都未曾提及)。”不客气的讲,徐先生的这种认识大错特错。我不仅未领悟到黄先生把“三分损益成律法”作为立论依据,假如黄先生真这样想和这样做了,那也是极端错误的。我曾在多篇文章中提过,生律法与“均、宫、调”等专业术语无关,也与“同均三宫”原理无必然联系,所以不必提及。

5.徐先生怀疑说,“‘均主’这个词大概是黄先生自己首创的吧?’这可冤枉了黄先生。在前面所提到的《旧五代史·乐志》中,曾有“发其均主之声,归乎本音之律”的明确记载。“均主”就是“七律”之首律,如果是“正声音阶”的话,“宫音”的音高标准就是由“均主”决定。可见,“均主”一

[27] 杨善武:《史料史实与“同均三宫”》,《中国音乐学》2013年第2期,第19—33页。

[28] 同[14]。

词是古人提出并使用的，并非黄翔鹏首创。另外，徐先生还举例说，“好生生的一个、全为键盘乐器上七个白键构成的 C 宫七声下徵音阶”，还要“带上一个‘均主’”概念，完全是在“画蛇添足”。但此前，徐先生在解释“三分损益成律法”时还说，“黄钟(C)为起底基音，连续生发六律就会得出七律”，而为了质疑“均、宫、调三层次概念”，此时竟然说“均主”一词是“画蛇添足”，不知徐先生的“起底基音”与“均主”有何不同。有了“均主”(起底基音)才能知道“七律”是如何生成的，这怎么能说是“画蛇添足”？再者，“好生生的七个白键”也不一定就是 C 宫下徵音阶，还可以是“F 宫正声音阶”，亦或是 C 大调、a 小调音阶。所以还是那句话，钢琴的八十八个键上原本是没有“音阶”或“宫音”的，所展示的只是音乐中所使用的“乐音体系”(如同竹笛的七个孔一样)，只有作曲家或演奏家根据乐曲的需要赋予了其中某个键(孔)为“宫音的音高标准”后，才有了完整的“音阶”概念。

这里还要特别指出的是，少数人之所以产生“均等于宫”的假象和错觉，就是因为长期以来只承认一种音阶(正声音阶)的缘故。就“正声音阶”而言，“均主”之“律”与“音主”(宫)之“律”的确合二为一。有人据此便有了黄钟均就等于黄钟宫的错误认识。而对于“下徵音阶”和“清商音阶”来说，“均主”之“律”非“音主”之“律”。按理说，徐先生是最应该反对“均等于宫”的人，因为徐先生曾明确提出“正声音阶实际上是不存在的”，没想到徐先生却一反常态，赞同起了“均等于宫”。笔者认为，不仅“均主”与“音主”之“律”可以合二为一，而且“均主”、“音主”、“调头”的音高标准都可以由同一个音律体现。如“正声 C 宫调式”，其“均主”、“音主”、“调头”之“律”都是“C”。虽然音高标准都是“C”，但它却体现了三个层次。有人可能还会质疑，“同一个 C 为何是三个层次”？这里蕴涵着一个简单的哲学道理(如同前面注释中所例举的“元首”与“国民”的关系)。即，针对的对象不同往往存在层次上的区别，比如一个男人，既可以做父亲，也可以做儿子，还可以当孙子，就是因为他所针对的对象和所处的地位不同。又比如，1＋2＝3，1×3＝3，9÷3＝3，同样一个“3”，一个是“和”，一个是“积”，一个是“商”。对于这种内涵原理及逻辑关系无需置疑。如果没有“层次”之分，恐怕“哲学”、“逻辑学”等学科也就不复存在了。

6. 徐先生对我在质疑“八音之乐”的同时肯定“同均三宫”的做法表示不可思议。甚至认为“八音之乐”的内容都源自“同均三宫”宫调体系。但我认为，“八音之乐”不属于“同均三宫”原理范围，而且“同均三宫”也不是“宫调体系”的全部内容。对“八音之乐”提出质疑，并不影响我对“同均三宫”原理的认可，这完全是两回事。这既谈不上什么“讽刺意义”，也不存在“前后矛盾”，更不是什么“令人惊讶的错漏”。

7. 在“几句结语”中，为进一步证明“‘均、宫、调三层次概念’都是不能成立的”，徐先生还以陕西民歌《秋收》为例来阐明“其宫调的表述”。指出：“按我们长期习以为常的说法，称之为 A 宫七声下徵音阶徵调式就足够详尽了。如果简谱，则只需标示 1＝A 即可。但是如按黄先生‘同均三宫’‘均、宫、调三层次’理论来表述，则应称之为：D 均 e 韵 A 宫下徵音阶徵煞。请问：有必要人为地把它弄得如此复杂吗？’我的回答是：首先，对于该乐曲“调性”的判断，徐先生“A 宫七声下徵音阶徵调式”的表述也已经够复杂了，完全没有这个必要，只需说“下徵 E 徵调式”足以。其中，“A 宫”、“七声”都是多余的。所谓“A 宫”在开始的“调号”中就已得到了明确，因为它是“调式”的“上层概念”，是用来明确“E 徵”的，既然“调式性质”已经明确，它的任务也就完成了。所以，对于乐曲“调性”判定的最后一个环节的理论表述，“A 宫”没有必要再出现(它已出现在“调号”中，即 1＝A)。而真正要表达的应该是“调式性质”及其主音的高度(调头)，即“E 徵”。另外，“七声”也完全可以省略。因为“下徵音阶”指的就是“七声”，“五声”是不存在“下徵音阶”的。至于黄翔鹏在《中国传统音乐一百八十调谱例集》中所使用的“D 均 e 韵 A 宫下徵音阶徵煞”的表述，以及“均、宫、调三层次概念”和“同均三宫”，都是从“基本原理”的角度予以揭示和告知的，不属于“应用理论”，故在对“调式音阶”的判断和表述中，完全没必要使用，而且很多曲调是没法判断“均”这个层

次的。切记:“均、宫、调三层次概念”以及“同均三宫”属于“基本原理”。

综上,我对“均、宫、调三层次概念”以及“同均三宫”的认知和解读,正是得益于近三十年的乐理教学实践。在“欧洲乐理”中,各种包含“对立统一”和“辩证统一”的概念很多,诸如,大与小,增与减,自然与变化,协和与不协和,稳定与不稳定;音列与音阶,小二度与半音,大二度与全音,变音记号与变化音程,稳定与协和,等等。只有透过“哲学”视角,才能真正理解和掌握,否则必然造成相互取代和混同。那种只知其然不知其所以然的学术态度和学习方法,不利于基本乐理的学习和掌握,尤其不利于中国乐学基本理论体系的建立。最后,我要衷心感谢徐荣坤先生对某些观点的批评质疑,没有批评质疑就没有学术的进步。对于徐先生的一些观点我还要深入学习和领会,并随时准备修正自己的错误。同时,也希望乐界同仁能够关注、关心中国传统宫调理论的研究及学科建设,让我们的音乐学研究真正回归“音乐本体”,为作曲家们的创造性劳动提供更加科学、合理和富有民族特色的技法、原理。

(上接第 29 页)

结语

钱德明在华四十余载,从其对所传播中国音乐文化的内容中可以窥其从对“他民族”的“民族偏见”到“民族认同”态度转变的历史性过程。“一个在某种特定文化环境中成长起来的人,因文化的熏陶,在音乐传播中处理音乐文化信息时,会受到在此文化环境中的音乐思维习惯、表述方式、审美观念的制约。”[41]此外,由于“场”的限制,音乐传播的内容也受之影响。钱德明是以其来华传教士的“他者”进入中国传教,他作为一个欧洲音乐文化传播者的同时,也逐渐成为了一个中国音乐文化的传播者,从而推动了中西音乐文化交流和传播的历史进程。

参考文献:
[1]张国刚著:《明清传教士与欧洲汉学》,《中国社会历史研究丛书》,中国社会科学出版社 2001 年 5 月第 1 版。
[2]曾田力主编:《中国音乐传播论坛》(第一辑),北京广播学院出版社 2004 年 6 月第 1 版。
[3]陶亚兵著:《中西音乐交流史稿》,中国大百科全书出版社 1994 年 5 月出版。
[4][法]陈艳霞著、耿升译:《华乐西传法兰西》,商务印书馆 1998 年 12 月第 1 版。
[5]查玲玲、高修林:《<古乐经传>之西传及遭遇》,《东方论坛》2005 年第 2 期。
[6][法]钱德明著、叶灯译:《中国古今音乐考》,《艺苑》(音乐版)1996 年第 4 期、1997 年第 3 期。
[7]王耀华:《中国传统音乐学的“是什么”、“为什么”和“如何为”》,《星海音乐学院学报》2010 年第 4 期。
[8][法]钱德明著、叶灯译:《中国古今音乐考》,《艺苑》(音乐版)1996 年第 4 期、1997 第 3 期。
[9]刘树森著编:《基督教在中国:比较研究视角下的近现代中西文化交流》,上海人民出版社 2010 年 1 月第 1 版。

[41] 曾田力主编:《中国音乐传播论坛》(第一辑),选自修海林《音乐学领域中的传播学研究》,北京广播学院出版社 2004 年 6 月第 1 版,第 37 页。